

Tina Hedwig Kaiser

Schärfe, Fläche, Tiefe – wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

Abstract

So why not just be pure moving surface, sharpening the perception and memory of and the concentration on the film's off- and on-screen activities, for its work with sections of the world, with depth and two-dimensionality and the far more substantial question of *how* we see what we see. The off and on-stage of the moving images at one and the same time – space for seeing and moving or being moved. As such a balance between perusal (*Durchsicht*) and supervision (*Aufsicht*) – multistable images in cinema.

In speziellen Filmsequenzen entfällt die Übersichtlichkeit von Figur und Grund, die Narration tritt in den Hintergrund: ein Flächen-Tiefen-Paradoxon des Bildes wird rezipierbar. Der Stil der Aufnahme verbindet dabei eine taktile Nahsicht mit einer optischen Fernsicht. Perspektivische Durch- und flächige Aufsicht tritt im bewegten Bild simultan hervor.

Im Folgenden wird es um Wahrnehmungsnischen innerhalb des Spielfilms gehen, um auf etwas aufmerksam zu machen, was dieses Kino, oftmals mit einer vollkommen anderen Erzählintention, mittransportiert: das Sehen außerhalb des Handlungsflusses, ein gleichzeitiges Bewusst- und Überwältigt-

sein den bewegten Oberflächen gegenüber, nicht zuletzt auch im Sinne eines Öffnens des Films hin zur Konzentration auf seine eigentliche Bildarbeit.

In speziellen Filmsequenzen entfällt die Übersichtlichkeit von Figur und Grund und die Narration tritt in den Hintergrund. Der Stil der Aufnahme verbindet dabei eine taktile Nahsicht mit einer optischen Fernsicht. Perspektivische Durch- und flächige Aufsicht treten im Sinne eines Tiefen-Flächen-Paradoxons in diesen bewegten Bildern simultan hervor. Die Konzentration wird so innerhalb der Spielfilmrezeption – ob seitens der Macher intendiert oder nicht – verlagerbar hin zur Betrachtung der bewegten Bilder an sich. Eine Abstraktionsleistung jenseits der Handlung kann so eintreten.

Kurz zu Walter Benjamin: Das Optisch-Unbewusste nach Benjamin wird von der den audiovisuellen Medien eigentümlichen Rezeption in der Zerstreuung unterstützt. Assoziative Abläufe werden verhindert, stattdessen kann ein permanenter Fixationskampf stattfinden. Die Schocks, gedacht als jene einer langanhaltenden Dauer, bedürfen einer gesteigerten Aufmerksamkeit. Doch gerade durch die Zerstreuung werden so neue Varianten der Apperzeption eröffnet. Taktile und optische Rezeptionsvorgänge kommen im Medium gehäuft an der Schnittstelle von Aufmerksamkeit, Schock und aneignender Gewohnheit zusammen. Nicht nur Fixationssehen, sondern auch peripheres Sehen tritt dabei hervor.

1. Bildnische 1: Die Fahrtaufnahme als Kino-Rauschen

Fahrtaufnahmen können für Martin Seel einen Fall des ästhetischen Rauschens darstellen: Eine Überfülle an Abläufen und Bewegungen taucht in diesen immer dann auf, wenn etwas seine Übersicht und seine sequentielle Ordnung aufgibt, hier meist durch Geschwindigkeit, und dergestalt in »Unübersehbarkeitszustände« (SEEL 2003: 248) gerät. Die Krise der Sinne nimmt in diesen Filmformen mit der Steigerung der Desorientierung zu. Diese Bereiche nennt Seel jene des Kino-Rauschens. Ein somatisches Sehen bricht sich hier Bahn und verdeutlicht eine Grenze der ästhetischen Wahrnehmung, die Seel nach Nietzsche als sinnlich-geistigen Taumel beschreibt.

Der Sonderfall des ästhetischen Objekts als bewegtes Filmbild ist dabei differenziert zu betrachten. Mit Hilfe des bewegten und potenzierten Offs im Film ergeben sich neue Aufmerksamkeitsschleußen für den Betrachter.

Sehen war für den Kunsthistoriker Konrad Fiedler die Fähigkeit, dem Augeneindruck die räumliche Beschaffenheit der Natur abzulesen (vgl. FIEDLER: 375). Das Fiedlersche Fernbild (vgl. WIESING 1997: 57ff.) wird bei Rudolf Arnheim zum *bewegten Fernbild*. In der Tiefenkonstruktion durch die Flächen hindurch wirkt die Bewegung mit und erreicht eine Annäherung im Sinne eines nah wirkenden Raumbildes, das nicht mehr nur ferne Distanzfläche sein kann. Die Bewegung führt so den Raum in das Fernbild ein und erweitert es, ohne ihm jedoch seine Flächeneigenheiten zu nehmen. Mit Riegl könnte man

sagen, dass sich hier optisch-fernsichtige und plastisch-nahsichtige Eigenschaften verbinden. Der Gegenstand übernimmt dabei Formen des Vorüberziehens und Gleitens, die den Verweis auf die nächste Aufnahme, das nächste Bild bereits inhärent haben.

Im Unterschied zum Kino des Zeitbildes nach Deleuze gibt es so in den Fahrtaufnahmen des vermeintlichen Bewegungsbildkinos die Möglichkeit, ein anderes Bild zu sehen. In ihnen betreten wir ein Paradoxon des Kinos, das uns nicht nur sensationell mitreißt, sondern gerade darüber hinaus in eine Offenheit des Bildes und Handlungsstrangs verweist: in seiner Intensität, in seiner Überbetonung der Bewegungsfolge zeigen sich Lücken, und folglich Dysfunktionalitäten, des vermeintlich linearen Ablaufs.

Der anwesende und abwesende Raum ist es, der hier Koexistenzen eingeht, und dies gerade innerhalb und außerhalb des Bildfeldes. Die gefilmte Materie des Raumes wird als unabschließbar, kontinuierlich und unbegrenzt sichtbar. Das Off fügt dem Bild eine andere Dauer und Potentialitäten hinzu.

In der *Wisch*-Aufnahme des seitlichen Fahrtfensterblickes finden sich alle Bildebenen gleichrangig zusammen, das Bild wird flach zugunsten der bewegten Bildebenen, die vorher vielleicht einmal Tiefe hatten, jetzt aber auf einer Ebene in Wechselwirkung treten. Raumtiefe und Gleiteffekt der Plansequenz tragen dazu bei. Die *Wisch*-Aufnahme entzieht sich dem narrativen Kino gerade in ihrer Hyperaffirmation der Bewegung, und bricht dadurch einen doppelten Riss in den Ablauf. Es geht um das Erfahren von Materie und deren Wirkung im Sehfeld. Um Fass- und Greifbares auf einer Ebene des haptischen Sehens nach Laura Marks: etwas, an dem sich die Materialität des Films zeigt bzw. wieder in Erinnerung ruft, wo Sehen selbst taktil wird auch im Sinne einer ›sinnlichen Reaktion ohne Abstraktion‹, einer Konzentration auf die subjektive Erfahrung der ›Haut des Films‹ (nach ihrem Buchtitel: *The Skin of the Film*). Die Konzentration liegt dabei auf der Oberflächenwahrnehmung der filmischen Bilder.

2. Ein 1. Filmbeispiel: Leerlauf

Den Leerlauf einer Fahrt sehen wir in Apichatpong Weerasethakuls *Blissfully Yours* (TH, 2002). Eine nahezu endlose Fahrt durch grüne Landschaften, die erst auf einem kleinen Feldweg enden wird. Eine Fahrt, die erst in der Mitte des Films einsetzt und die dauert – im wahrsten Sinne des Wortes, während die Credits ablaufen und Musik einsetzt. Davor und danach ist die Fahrt realistisch mit Originalton aufgenommen und es gibt fast nur Subjektiven aus dem Auto heraus, bis auf eine zusammenfassende, objektive Frontalansicht durch die Frontscheibe auf die beiden Fahrenden. Ansonsten wechseln sich die frontalen Durchsichtaufnahmen in die Tiefe der Straßen hinein mit seitlichen

Aufnahmen der beiden Fahrenden und dem verschwommenen Fensterhintergrund ab.

Hinter den beiden Protagonisten zieht so eine Wischlandschaft vorüber: Der Fensterausschnitt ist zu klein, als dass wir in der Bewegung perspektivische Orientierungspunkte fixieren könnten. Hier ermöglicht der Fensterahmen potenziert im Cache der Kamera die abstrakte verwischte Flächensicht. Wenn auf diese Einstellung seitliche Autoausblicke ohne Begrenzung durch den Fensterrahmen folgen, wird es uns auch in der zur Aufsicht neigenden Seitensicht möglich, Tiefenstaffelungen zu sehen. Im Vordergrund tritt das Flächensehen stärker hervor, im Hintergrund erscheinen die Figuren klarer. Dies ist eine logische Konsequenz des wandernden Sehens: die Geschwindigkeit wird im Vordergrund, in der Nähe, wesentlich stärker und im Modus eines haptischen Sehens wahrgenommen. Im Hintergrund erreicht die Distanz eine verlangsamte Sehwirkung innerhalb der dennoch gleichen Geschwindigkeit: Die Orientierung in die Tiefe bleibt hier erhalten. Zudem scheint der Hintergrund nicht eine lineare Bewegung wie der Vordergrund zu vollziehen, sondern eine drehende: Die Landschaft scheint sich hier je nach Seite nach rechts oder links hinten wegzudrehen. Unsere vermeintlich lineare Bewegung durch den Raum befördert dergestalt keine allein linearen Ansichten des Raums. Fokussiertes und a-fokussiertes Sehen bauen in der filmischen Fahrtaufnahme gegenseitige Sehbereiche auf, die sich nur um den eigenen Lauf, eben auch als Leerlauf der Handlung innerhalb des Films, kümmern. In den zusätzlich langen Blicken aus der Heckscheibe sehen wir den Gegensatz der frontalen Durchsicht-Fahrt in den Raum hinein. In diesen Rückansichten scheinen wir dem Raum zu entfliehen. Eine umgedrehte Sogwirkung tritt ein. Dennoch erhält der klassische Sog der Frontalansicht eine Potenzierung im Auf und Ab der Straße. Wir erleben ein haptisches, meditatives Sehen des filmischen Bildes.

In diesen Bildnischen also, z.B. wie gerade gesehen einer bewegten subjektiven Kamera oder der starken Hell-Dunkel-Kontrastik, fällt die Bildrezeption aus der eindeutigen Organisation bzw. Übersichtlichkeit von Figur und Grund heraus und bringt Nah- und Fernsicht in neuen Austausch. Die multiplen Blickpunkte erscheinen dabei in ihrer Nähe und Distanz zugleich. Ein simultanes Sehen von Schärfe und Unschärfe wird so möglich. Gerade in ihren Brüchen, Fehlern, Ausschnitten und Verwischungen – sprich: Dysfunktionalitäten – konstituieren so die audiovisuellen Medien Welt als etwas Lebendiges und Chaotisches, und dies vor allem dadurch, dass sie den unzentrierten Betrachter zulassen – eben auch im Sinne der benjaminschen *Zerstreuung*. Dieses Nah- und Fern-Sehen zugleich, das einmal die Fläche und einmal den Raum erkennen lässt, geht mit Adolf von Hildebrands kunsthistorischen Beobachtungen konform. Nach Karl Clausberg fällt Hildebrands »ideales Fernbild, das als Kunstwerk dann auch wieder Nahbetrachtung erlaubte, [...] erklärtermaßen mit der monokularen Kamerasicht in stehenden und bewegten Bildern zusammen« (CLAUSBERG 1998: 70).

Die Filme des unabhängigen thailändischen Regisseurs Apichatpong Weerasethakul gehen dabei nicht nur einen Schritt über die herkömmlichen Erzählstränge des Kinos hinaus, wenn er das Blattwerk des Dschungels filmt. Man könnte fast sagen: Weerasethakuls einzig wahre Protagonisten sind die Blätter des Dschungels. In seiner Arbeit mit ihnen wendet er sich einer nicht-narrativen sowie unfigürlichen Bildarbeit zu. Die Abstraktion der Abbildung findet mit Hilfe der Dunkelheit und der Blätter statt.

So ist es tiefer und immer tieferer Dschungel, den der Soldat Keng in *Tropical Malady* (TH, 2004) erkunden muss, um den Viehbestand der Bauern zu retten. Ins dichte Grün der Landschaft und in ihre flirrende Hitze scheint sich Keng dennoch immer weniger zu verlieren als zu flüchten. Bei Weerasethakul ist es das Blattwerk, das somatische Zustände im Sehen von Bildern provoziert. Im Halb-Sehen oder Nicht-Sehen von Formen und Flächen tritt dabei etwas anderes in Erscheinung. Der Rhythmus und Zeitablauf dieser Bilder ist einer, der für eine Narration keine linearen Verläufe braucht. Es ist einer, der auf der Stelle mehr schwebt als steht und sich dabei zugleich in alle Richtungen bewegt. In der unzuordenbaren Auseinandersetzung von Figur und Grund stellen sich so die Sinne schärfer – und Zeit- sowie Handlungsabläufe werden zur Nebensache. Der Film existiert ganz konkret mit seinem Off, mit dem Hors-champ nach Deleuze, mit dem, was er eben auch nicht zeigt und nur andeutet.

Der flirrende Umriss, die verwischte, abstrakte oder figürliche Aufnahme, verbindet dabei wiederum die bereits erwähnte bewegte Nahsicht mit einer scheinbar ruhigeren Fernsicht. Hier wird der Blick wieder auf die eigentliche Bildarbeit des Films gelenkt: man sieht das bewegte Bild – jenseits einer Handlung. Der Blick wird frei für das, was zu sehen ist – auch mit dem und im Nicht-Sehen. Off und On des bewegten Bildes zugleich – ein Mittelweg zwischen Durchsicht und Aufsicht, perspektivischer Tiefe und unperspektivischer Fläche, folglich.

Das verschiedenartige Blattwerk, seine dunkel- bis hellgrünen Musternungen und Schattierungen, das Gras, der Bambus, das Rauschen der Vegetation und der Waldboden mit den Fährten eines Tieres – sie nehmen Keng auf und lassen ihn in sich verschwinden. Lassen ihn eintreten in einen Raum der simultanen Formen, der ihn fiebernd, träumend und zugleich hellwach macht. Ein Filmraum ist es hier, der Bilder des Dschungels und einen Dschungel der Wahrnehmung auf einer indexikalischen genauso wie auf einer ikonographischen Ebene zustande bringt.

Ähnlich der naiven Malerei eines Henri Rousseau sieht man in dieser zweiten Filmhälfte Blattwerk, das sich jeglicher Definition von Dimensionalität und Perspektive entzieht. Man kann die filmischen Situationen dergestalt in einer abstrakten Flächigkeit von Formen, Linien und Bewegungen genauso wie in ihrer fotografischen Tiefe betrachten. Dass dies bewusst wird, und der Bildaufbau als solcher interessant wird, ist das große Verdienst von Filmarbeiten, die vom Bild her, und erst einmal nicht von einer Geschichte her, denken.

Bei Weerasethakul wird dergestalt jedes einzelne Blatt genauso wichtig wie die beiden Darsteller, denn für die Bildarbeit zählt zuerst einmal schlicht die Frage nach der Abbildung von Oberflächen. Für das Bild ist also jede Oberfläche gleich wichtig und eröffnet so das Paradoxon des simultanen Flächen- und Tiefensehens. Erst an zweiter oder dritter Stelle könnte somit die Frage nach dem stehen, was für eine Handlung von Belang sein mag. Der Zuschauer erhält dabei eine Freiheit des eigenen Sehens zurück. Im bildlichen Geschehen ist man dergestalt nicht einzig determiniert. Es gibt Wahlmöglichkeiten für die subjektive Konzentration. Die Bildarbeit ist eine, die dem Betrachter nicht alles vorschreiben möchte und sich dessen bewusst ist, dass sie dies auch nicht kann. Sie ist eine intelligente Form der Zusammenarbeit zwischen der Ebene der Produktion und jener der Rezeption, die den Film erst zum Film macht.

Das vordergründig lineare Strukturierungsangebot der Handlung kann hier hinfällig werden, muss aber nicht. *Tropical Malady* kann sowohl in einer linearen Struktur rezipiert werden, kann aber ebenso darüber hinaus anders betrachtet werden. Eine lineare Abfolge folglich, die bei näherer Betrachtung keine sein muss – dies ist es, was als Dislokationsleistung eines Bilderflusses hier neu vor Augen tritt. Man ist nie mit einer Situation im Zentrum einer nur so und nicht anders rezipierbaren Handlung angesiedelt, sondern die eigene Betrachtung spielt das offene Spiel mit und arbeitet mit dem filmischen Angebot einer Wahrnehmungsöffnung.

Da wir den von Fiedler im alten Fernbild der Kunstgeschichte vermissen temporalen Prozess des Blickwechsels des Nahbildes (angelehnt an seine Wahrnehmungsbeobachtungen von Skulpturen) im Film somit erhalten, geschieht hier eine besondere Arbeit der Nah- und Fernwahrnehmung in medialen Räumen. Das plastische Empfinden kommt mit der Distanzwahrnehmung zusammen, behält jedoch ebenso seinen Charakter der perspektivischen Durchgangssicht. Wenn also in der Bildgeschichte nach Martin Jay eine Unterdrückung der Körperlichkeit zugunsten der Sehregime von der Renaissance bis in die Moderne stattgefunden hat (vgl. JAY 1994), könnte es dann gerade in jenen Bildnischen des Kinos sein, dass die *scopic regimes* sich mit ihren eigenen monokularen Mitteln selbst überlisten? Und dies gerade zugunsten einer Rückerinnerung bzw. Rückkoppelung an den Körper, der sieht?

Wo die Kamera noch für Béla Balázs das Auge mit in das Bild nahm, nähme hier der Körper *die* Augen gerade *durch* das Bild wieder zu sich selbst zurück. Wenn dies so wäre, dann tritt in der Simultaneität, eben auch als Dysfunktionalität der Figur- und Grund-Unterscheidung, des fernen Nah-Sehens und nahen Fern-Sehens dieser medialen Aufnahmen eine Form von haptischem Sehen ein, die ästhetische Immersion und eine bewusste Perzeption mit konkreten Fragen nach der Abbildung von Realität in Verbindung treten lässt und audiovisuelle Medien auf ihre eigentliche Bildarbeit hin neu öffnet.

Dabei trifft eine Materialität des Mediums auf eine Körperlichkeit des Leibes (vgl. WALDENFELS 2004: 128). In den Transitbildern der Fortbewegung

lässt sich so eine besondere Form der Aufmerksamkeit rezipieren und produzieren, die Bernhard Waldenfels in einer Verhandlung von Grenzerfahrungen wie folgt beschreibt:

Die Weckung der Aufmerksamkeit bewegt sich also, medial betrachtet, zwischen den Extremen einer schläfrigen Monotonie, wo nichts mehr auffällt, und der Überwachtheit eines Schocks, wo etwas völlig aus dem Rahmen fällt und uns fassungslos macht. (WALDENFELS 2004: 130)

Weder alleine die Entspannung noch alleine die Überreizung sind es, welche die Aufmerksamkeit wecken – es ist eher eine Mitte und ein Mittleres als Medium, die sie ermöglichen. In diesem Sinne ist die Fahrtbilderrezeption ein perfektes Zwischengeschehen, zwischen den Bildern, ihrer Geschichte und der Wahrnehmung von Medium und Körper.

In diesen Abläufen kommt der Film so gerade in seinen bildkompositorischen Paradoxien zu sich selbst. Der gerade noch unsichtbare Raum wird sichtbar, wir bekommen eine permanente Abwechslung dieser beiden Varianten in den Bildnischen geliefert. Dieser bewegte Rahmen ist es, den sogar Roland Barthes in der *Hellen Kammer* dem Film zugutehalten musste, und das gerade gegen die Photographie:

Dennoch übt der Film eine Macht aus, welche die Photographie auf den ersten Blick nicht besitzt: die Leinwand (hat Bazin bemerkt) ist kein Rahmen, sondern ein Versteck (frz. cache); [...] ein ›blindes Feld‹ verdoppelt unablässig die partielle Sicht (BARTHES 1986: 66).

In der Photographie ist die Frage nach der Übertretung des Rahmens kaum vergleichbar mit der permanenten Übertretung im Film. In ersterer gibt es kein noch sichtbar werdendes Außerhalb, sie ist randvoll und fixiert. Im Film stattdessen liegt ein Kontinuum vor. Die Bildformationen existieren nur in und mit ihrem eigenen Wandel. Wo für ihn die dokumentarische Fotografie bewahrt, da ist der Referent im Film gleitend. Das Bewahren ist in ein Annehmen des Wandels übergegangen. Der Horizont wird dazu bei gleichbleibender Bewegung gerettet. Er ist nicht abhanden. Viel eher kommt diese Aufmerksamkeitsverlagerung auf den Raum außerhalb des Bildfeldes einem Umstürzen der Tiefenauffassung gleich: Der Betrachterblick wird nicht wie in der illusionistischen Zentralperspektive in den Hintergrund eingezogen, sondern er wird aus dem und *auf* das sich permanent erneuernde Bild geführt.

Ein Mittelweg zwischen Durch- und Aufsicht folglich. Die Tiefe und Ferne bringt während dieser Bildnischen der Fahrt verzögerte Zeit zustande, die Nähe zeigt sich im Gegensatz dazu in beschleunigter Zeit. Durch die Bewegung und ihre Kombination mit Ferne- und Nähewahrnehmungen schieben sich mehrere Zeitebenen in ein Bild und schaffen dergestalt ein Schichtensimultanbild: Zeiten und Räume, Tiefe und Fläche sind hier vollkommen ineinander verwoben, bilden eine neue Einheit. Oder, mit Laura Marks Filmkonzept der haptischen Visualität gesprochen: »The line has a body«.¹

¹ Laura Marks in ihrem Vortrag: The Samaria Style of Line, auf der Tagung *Performativität der Wahrnehmung*, Freie Universität Berlin, 12.11.2004.

Literatur

- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1986
- BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- BIEGER, LAURA: *Ästhetik der Immersion.* Bielefeld [Transcript] 2008
- MAJETSCHAK, STEFAN (Hrsg.): *Auge und Hand – Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext.* München [Fink] 1997
- CLAUSBERG, KARL: Dalís Narziß-Metamorphose. Paranoisches Spaltbild, Psychoanalyse- Illustration und Echo von Hirnasymmetrien? In: BERGER, FALK; KARL CLAUSBERG; EDDA HEVERS; GERTRUD KOCH; WOLFGANG LEUSCHNER; CHRISTIAN SCHNEIDER (Hrsg.): *Wahrnehmung Blick Perspektive.* Münster [LIT] 1998,51-84
- CRARY, JONATHAN: *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur.* Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 2002
- DANEY, S.: Vor und nach dem Bild. In: CATHERINE, DAVID; JEAN-FRANCOIS CHEVREIR (Hrsg.): *politics/poetics. Das Buch zur documenta X.* Ostfildern-Ruit [HatjeCantz] 1997
- DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungsbild. Kino 1.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998
- DELEUZE, GILLES: *Das Zeitbild. Kino 2.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Vor einem Bild.* München [Hanser] 2000
- GODARD, JEAN-LUC: *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben).* Berlin [Merve] 1981
- JAY, MARTIN: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley [Berkeley UP] 1994
- KRACAUER, SIEGFRIED: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985
- MARKS, LAURA: *The Skin of the Film.* Durham NC [Duke UP] 2000
- NANCY, JEAN-LUC: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami.* Berlin [Brinkmann & Bose] 2005
- RIEGL, ALOIS: *Gesammelte Aufsätze.* Wien [WUV] 1996
- SEEL, MARTIN: *Ästhetik des Erscheinens.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003
- SOBCHACK, VIVIAN: *The Address of the Eye – A Phenomenology of Film Experience.* Princeton [Princeton UP] 1992
- VOSS, CHRISTIANE: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung. In: *IMAGE*, 8, S. 3-15
- WALDENFELS, BERNHARD: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- WIESING, LAMBERT: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik.* Reinbek [Campus] 1997